

Bertrand GERVAIS

Déjouer le spectacle de la violence. Représenter les événements du 11 septembre 2001

“The gap where the Twin Towers had stood in the weeks that followed became a space full of horror but also of heroism. Their visual absence was traumatic: That is, it was impossible to comprehend that they were gone — that I no longer found the Towers in their place.”

E. Ann Kaplan (2005, p. 12)

- 1 Comment nous représentons-nous les actes de violence? Comment parvenons à rendre significatives ces situations où la violence est telle qu'elle suscite stupeur, silence et oubli ? Une chose semble certaine, il faut du temps pour penser la violence. Il faut penser la violence dans le temps. Peut-être parce que seul le temps permet à la douleur de s'atténuer et à l'esprit de s'y retrouver dans ses perceptions et souvenirs.
- 2 D'entrée de jeu, la violence subie brouille la perception du temps, c'est dire qu'elle détruit le temps et le laisse en lambeaux. Sa présence voit à l'irruption de perturbations multiples des syncopes cognitives où l'esprit se vide tout à coup de ses capacités de compréhension et d'interprétation du monde ou alors des effets de désobjectivation qui déstabilisent la perception en opacifiant l'identité. En fait, la violence ne se comprend que dans l'après-coup, quand nous sommes sortis de ses premiers cercles (Chesnais, 1981) et que nous pouvons enfin en examiner la portée. Avant d'en sortir, c'est le règne de l'illisible, et par conséquent, de l'indicible. Cela résiste à être dit.
- 3 La violence ne signifie pas en soi, elle acquiert une signification par son insertion dans une structure explicative, qu'elle soit sujétale, sociale, philosophique, anthropologique, etc. Si, dans un premier temps, elle neutralise et aveugle, cette béance initiale apparaît bientôt comme une énigme qui se doit d'être résolue. La violence conduit à l'interprétation, voire à la surinterprétation, seule capable bien souvent de combler le vide laissé à son passage. Interpréter la violence requiert de travailler à partir de ses signes et de ses traces. Or, de plus en plus, en régime contemporain d'historicité (Hartog, 2003), ces traces sont effacées. C'est un paradoxe contemporain, nous dit Marc Augé, qu'au moment où nous possédons les plus grandes possibilités de destruction et d'anéantissement, nous tenons à faire disparaître le plus rapidement possible les traces de cette destruction (2003 84-85). Et c'est la violence qui en est au cœur qui impose son ordre. Pensons aux ruines des tours du World Trade Center et au processus de nettoyage du Ground Zero, qui a très vite remplacé le magma de béton pulvérisé et de restes humains par un immense trou prêt à être réinvesti. Nous ne sommes pas dans une logique de l'addition, comme avec les strates géologiques qui constituent peu à peu une géographie, avec sa densité et son histoire, mais dans une logique de la substitution, le nouveau prenant la place de l'ancien, selon les normes de la société de consommation et de l'économie de marché.
- 4 En même temps, si les traces réelles sont effacées, les images de ces attentats n'ont cessé d'être diffusées et d'imposer leur spectacle. Nous sommes dans une culture de l'écran, où l'image supplante l'événement, tout en étant soumise à d'innombrables procédés de remédiation (Bolter et Grusin, 1999) qui en généralisent la présence. Mais quelle valeur donner à ces images ? De quelle façon cette culture de l'écran permet-elle de comprendre cet événement et d'en faire une synthèse ?

Les formes de l'indicible

- 5 Dans sa réflexion sur l'indicible comme symptôme d'une incapacité à témoigner d'une violence extrême, Juba Jurgenson explique que :

[I]e naufrage du sens constaté par un grand nombre de témoins des catastrophes du XXe siècle a fait de la catégorie de l'indicible un pendant incontournable de la réflexion sur la transmission de l'expérience des violences de masse. Il est communément admis que quelque chose de cette expérience échappe au témoin victime. Ce résidu muet plane non seulement sur les contours narratifs de l'expérience comme échec de sa mise en parole – l'impossibilité de faire récit –, mais aussi sur le mode d'apparaître de l'événement qui, à la différence d'autres événements, adviendrait hors langage. (2009 9)

- 6 Jurgenson pense aux camps de concentration nazis et aux génocides, qu'elle désigne comme violences de masse, à ces événements qui déjouent les témoignages par leur violence extrême vécue au premier chef. Comme elle le dit, « quelque chose de cette expérience échappe au témoin victime », quelque chose qui reste essentiellement indicible. La parole est un combat contre l'oubli et le silence d'une expérience qui échappe aux catégories usuelles de la rationalité. Pour Jurgenson, il faut penser l'indicible non seulement comme un objet de recherche, mais plus encore comme une modalité esthétique, comme un révélateur, en creux, de la violence et de son expérience.
- 7 Mais qu'advient-il quand les événements violents et leur spectacle surviennent en même temps ? Avec les attentats terroristes du 11 septembre 2001, par le biais de leur retransmission en direct à la télévision, par ces images qui ont su s'imposer à force d'être répétées, nous avons tous été témoins des événements, des témoins par procuration. Nous en avons été témoins même si nous n'y étions pas. Le rapport à la violence s'y décline d'une tout autre façon, et l'indicible n'est plus ni un objet, ni une modalité esthétique, il devient plutôt une quête, une façon de se désengager d'un spectacle aux effets aliénants.
- 8 Qu'est-ce qui change de la violence de masse à celle des attentats du 11 septembre ? Il y a le fait, en premier lieu, que le statut de témoin a changé. Les attentats ont ouvert la voie à une double situation de témoignage. Aux témoins-victimes de la violence terroriste, ils ajoutent le statut de témoins-spectateurs. Ces témoins ne sont pas sur place, ils ne sont pas des agents de la situation qui se développe, ils n'y prennent pas part en tant que victimes ; mais ils y assistent tout de même, à titre de spectateurs, et ils l'ont fait en temps réel. Ils ont pu s'identifier aux victimes au fur et à mesure que les événements se déroulaient. Ils ont pu voir les *falling men*, les personnes soufflées par le vent de poussière de bétonet la dévastation causée par l'incendie des tours. Ils ont pu le vivre, comme s'ils y étaient. Les événements étaient un spectacle, avec ses effets de spectature, liés à l'immersion, aux attentes et aux processus d'identification qui ont cours dans ces situations. Quelle est la valeur de l'expérience de ces témoins-spectateurs ? Peuvent-ils témoigner de ce qu'ils ont vu ? Leur parole vaut-elle quelque chose ? Qu'ont-ils à dire que les autres ne connaissent pas déjà ? Si leur expérience a été singulière, le savoir qu'ils ont acquis est d'ores et déjà partagé. Il est une expérience commune. L'énoncer n'ajoute rien de nouveau. Nous sommes dans la répétition, qui mène à la logique du spectacle (Gervais, 2008).
- 9 En second lieu, il y a un important changement d'échelles et de proportions. Et cela à trois niveaux. Les violences de masse se déploient sur une durée. Les camps de concentration ou de réfugiés, les génocides s'inscrivent dans un intervalle de temps suffisamment long pour que l'expérience de cette violence apparaisse comme une véritable épreuve. Cette violence se déroule aussi à l'abri des regards. Et elle se déploie à échelle humaine, ce sont des corps qui sont visés et atteints, l'action violente procède par segmentation, elle atteint une personne à la fois. En comparaison, la violence des attentats du 11 septembre s'est déroulée dans un temps relativement bref. Tout était terminé en quelques heures à peine, à l'image de l'explosion des bombes nucléaires sur Hiroshima et Nagasaki. Les événements ne se sont pas produits à l'abri des regards, mais au contraire au vu et au su des téléspectateurs du monde entier. Et, finalement, la violence libérée n'était pas à échelle humaine, mais à échelle urbaine. Ce sont des tours que nous avons vues être attaquées, parmi les plus hautes du monde, des monstres de verre et d'acier. Et les rares corps que nous avons pu voir, ceux des *falling men*, ont très tôt été évacués des transmissions télévisuelles. Le spectacle était à grand déploiement, ce qui en a transformé de façon majeure l'expérience.
- 10 Ces différences d'échelle et de nature rendent compte de la difficulté qu'il y a de penser le traitement et la fictionnalisation des événements du 11 septembre. À l'opposé des violences de masse, qui requièrent qu'on explore une esthétique de l'indicible pour en rendre compte,

comme le suggère Jurgenson, il faut plutôt qu'on déjoue les dispositifs du régime de surexposition auquel ont été soumis d'emblée les attentats du 11 septembre. Il faut qu'on rebrousse chemin, cherchant avant tout à effacer les événements, et cette première strate de médiatisation à laquelle ils ont donné lieu, pour reprendre la symbolisation sur de nouvelles bases.

- 11 Annie Dulong explique à cet effet que « le 11 septembre 2001 pose la question de la fictionnalisation autrement : il ne s'agit plus tant de combler les manques de la représentation, liés à l'absence d'images ou au délai dans leur dévoilement, mais bien de faire avec l'omniprésence d'une représentation martelée à la télévision et sur Internet. » (Dulong, 2010) Jean Baudrillard en parle d'ailleurs comme d'un événement-image, un événement à grand caractère photogénique, qui impose sa propre réalité, poussant à sa limite les différences entre le réel et l'imaginaire, l'avéré et le fictionnel. « L'image consomme l'événement, au sens où elle l'absorbe et le donne à consommer. Certes elle lui donne un impact inédit jusqu'ici, mais en tant qu'événement-image. » (Baudrillard, 2001) Il devient évident, à la lumière du traitement médiatique qui lui a été accordé, que « le 11 septembre pousse à la limite la logique de l'événement contemporain qui, se donnant à voir en train de se faire, s'historicise aussitôt et est déjà à lui-même sa propre commémoration : sous l'œil des caméras » (Hartog, 2003:116).

Il faut effacer les tours

- 12 Comment dans un tel contexte représenter ces événements sans pour autant alimenter le spectacle qui les a déjà mis en forme ? Comment aller au-delà du spectaculaire et rejoindre une mise en discours et en image qui permette de dépasser la simple répétition ? Ou encore, comme se le demande Kristiaan Versluis, « how can words be found that are capable of naming the unnameable ? How can this be done without nudging the events into a reified interpretative scheme ? » (2009:15) Il faut en fait déconstruire ce spectacle, défaire la représentation et aller contre le grain de l'image. Il faut transformer les tours du World Trade Center en figures de l'imaginaire. Au lieu d'inciter à une exacerbation de la représentation, qui respecte la logique du spectaculaire, il faut chercher à effacer les tours, à les dégager des dispositifs discursifs et iconiques que maintiennent leur présence naïve dans l'imaginaire contemporain pour les réinvestir sur un tout autre mode, opaque plutôt que transparent, à mille lieues des habituels effets de réel.
- 13 Il faut effacer les tours. C'est bien ce qu'avait compris Art Spiegelman, le dessinateur new-yorkais, auteur du roman graphique *Maus: A Survivor's Tale*. La livraison du 24 septembre 2001 du magazine *The New Yorker*, premier numéro après les événements du 11 septembre, présente en page couverture une œuvre d'une rare intensité. En fait, la *une* imaginée par Art Spiegelman est une page monochrome où les deux tours du World Trade Center sont figurées en noir sur un fond noir. Leurs contours et formes apparaissent grâce à une légère dépression à la surface du papier. L'œuvre, reproduite sur la page couverture de *In the Shadow of No Towers* (2004) propose une version minimaliste des attentats, tablant sur l'élimination de la couleur et sur une représentation aux limites de la figuration. Comme l'a fait remarquer Paul Auster, pour qui ce dessin est l'un des chefs-d'œuvre de Spiegelman, « You have to look very closely at the picture before you notice the towers. They are there and not there, effaced and yet still present, shadows pulsing in oblivion, in memory, in ghostly emanation of some tormented afterlife » (Auster, 2003:9). Aux ombres blanches d'un Ground Zero nucléaire, apparaissant du fait que les corps sont littéralement pulvérisés sur les surfaces bétonnées, répondent les empreintes noires sur fond noir du Ground Zero new-yorkais de Spiegelman. Les tours y sont devenues des figures, des signes iconiques complexes tout aussi fascinants qu'évanescents.
- 14 *In the Shadow of No Towers* est une œuvre qui joue explicitement sur l'effacement des tours. Dans les dix doubles pages grand format qui composent le cœur de ce volume, on trouve d'innombrables dessins des tours sur le point de disparaître. Ces tours sont réduites à l'état de squelettes incandescents où le jaune et le rouge dominant. Ce sont des tours spectrales, des figures de tours qui disent plus que tout la brûlure causée par leur surexposition.
- 15 Pour Spiegelman, « [t]he pivotal image from my 9/11 morning—one that didn't get photographed or videotaped into public memory but still remains burned onto the inside of

my eyelids several years later—was the image of the looming north tower’s glowing bones just before it vaporized. » (2004) Confronté à la surexposition des tours, Spiegelman répond avec une stratégie, l’effacement, et un motif, les tours en voie de suppression. Elles sont omniprésentes dans les pages de l’œuvre et elles finissent par tenir du leitmotiv. Elles n’ont aucune réalité autre qu’imaginaire.

- 16 Dans *In the Shadow of No Towers*, Spiegelman se réfugie dans une forme en voie de disparition, les *comics* des suppléments des journaux new-yorkais du début du vingtième siècle. Comme il l’indique lui-même, « The blast that disintegrated those Lower Manhattan towers also disinterred the ghosts of some Sunday supplement stars born on nearby Park Row about a century earlier. They came back to haunt one denizen of the neighborhood addled by all that’s happened since. » (2004, planche 8) Cet habitant est nul autre que Spiegelman lui-même. L’utilisation de figures et de formes issues d’une époque révolue—*The Katzenjammer Kids*, *Krazy Kat*, *Hogan’s Alley*, *Little Nemo in Slumberland*, etc.—signale le refus des codes contemporains de représentation. Il n’est pas question de faire la surenchère, au contraire, il importe de déplacer les événements du 11 septembre et de les insérer dans un nouveau cadre de référence.
- 17 La forme choisie émerge de l’enfance de la bande dessinée imprimée à grande échelle dans les journaux. Elle s’alimente de personnages et de situations aux traits grossis et grandement simplifiés, plus proches de la caricature que de l’hyperréalisme. Le sérieux des attentats est mis en tension avec l’humour et la parodie des *comics*, où animaux anthropomorphisés, enfants et personnages grotesques rivalisent de méchanceté. Est-ce une banalisation des événements ? Il semble plutôt que cela souligne la reconnaissance par Spiegelman du caractère nécessairement réducteur des événements et de leur traitement médiatique, qui réduisent à une seule image, marquante à souhait, un conflit d’une extrême complexité. *In the Shadow of No Towers* est une fuite dans l’imaginaire, une fuite avortée, parce que jamais l’effacement des tours ne se laisse oublier.

Hollywood : un imaginaire de la catastrophe

- 18 Une stratégie complémentaire de cet effacement est proposée par Michal Kosakowski dans son film expérimental *Just Like the Movies* (21 minutes, 2006)¹. Ce n’est plus l’imaginaire des *comics* du début du vingtième siècle qui est sollicité, mais celui plus récent de la production hollywoodienne. Le film de Kosakowski est un extraordinaire exemple de « *found footage* », qui réunit en 21 minutes des extraits de films hollywoodiens pré-11 septembre, montrant hors de tout doute la préfiguration des événements de cette journée.
- 19 Dans *Just Like the Movies*, comme dans *In the Shadow of No Towers*, les tours sont présentes mais sur le mode de l’absence, de la disparition et de la négation. C’est un spectacle en creux qui est offert. On ne voit pas les tours qui s’effondrent, ni les avions qui s’y encastrent, mais ils y sont signifiés par un dispositif filmique étonnant qui transforme les événements de cette journée tragique en véritable figure, en signe complexe que nous nous approprions spontanément et dont nous projetons nous-mêmes les formes et contours en fonction de nos propres savoirs et souvenirs. Son film pose les attentats terroristes comme une figure, à la fois présente et absente, une figure qui se laisse désirer et qui nous force, nous spectateurs, à la projeter en fonction de nos propres interprétants, de nos souvenirs et de nos images.
- 20 *Just Like the Movies* est constitué uniquement d’extraits de films de catastrophes hollywoodiens, allant de *2001 : A Space Odyssey* de 1968 et *The French Connection* de 1971, aux *Spider-man*, *Gangs of New York* et *Vanilla Sky* de 2001. Cinquante-deux films répartis sur trente-trois ans ont été ainsi utilisés pour leurs images, dont le *King Kong* de 1976, *Taxi Driver*, *Ghostbusters*, *Die Hard*, *The Fisher King*, *Armageddon*, le *Godzilla* américain de 1998, *Fight Club*, *The Matrix*, etc. Le *found footage* est extrait de films qui tous précèdent le 11 septembre, afin de bien montrer que le cinéma hollywoodien avait préfiguré les attentats, nous préparant à en deviner spontanément les significations et conséquences. *Just Like the Movies* montre ironiquement que, malgré le fait qu’au moment où ils se sont produits, les événements aient pu apparaître inimaginables, voire inouïs, ils n’avaient cessé d’être montrés et remontrés sous forme de spectacle. Le cinéma de catastrophe en avait fait l’un de ses leitmotivs.

- 21 L'originalité du film de Kosakowski ne vient pas tant de son hypothèse initiale que de sa réalisation, du simple fait d'avoir fait avec *Just like the Movies* ce que d'autres avaient simplement suggéré. Kosakowski n'est pas le premier, en effet, à avoir associé les attentats du 11 septembre aux films de catastrophes hollywoodiens. L'adéquation s'est faite rapidement, tout aussi hâtivement en fait que le lien à une explosion nucléaire et au Ground Zero. Ainsi un critique comme Slavoj Žižek nous a expliqué que :

[f]or the great majority of the public, the WTC explosions were events on the TV screen, and when we watched the oft-repeated shot of frightened people running towards the camera ahead of the giant cloud of dust from the collapsing tower, was not the framing of the shot itself reminiscent of spectacular shots in catastrophe movies, a special effect which outdid all others, since—as Jeremy Bentham knew—reality is the best appearance of itself?

[...] Just remember the series of movies from *Escape from New York* to *Independence Day*. That is the rationale of the often-mentioned association of the attacks with Hollywood disaster movies: the unthinkable which happened was the object of fantasy, so that, in a way, America got what it fantasized about, and that was the biggest surprise. (2002 11, 15-16.)

- 22 Kosakowski ne se limite pas à reprendre la comparaison. Il la travaille de l'intérieur et s'en sert pour transformer les images-excès du cinéma hollywoodien en signes déficitaires et essentiellement opaques, qui renvoient à des événements qui ne peuvent être montrés, parce qu'ils n'ont pas encore été filmés. Ces images ont été détournées de leur contexte initial et réinvesties pour participer à l'établissement d'un récit, d'un méta-récit en fait, puisqu'il vient tous les subsumer et qu'il apparaît comme l'actualisation véritable de ce qui avait été anticipé, comme si les films de catastrophes étaient les signes d'une révélation, l'annonce confirmée a posteriori d'événements apocalyptiques.
- 23 Le montage vient, par déplacement et réappropriation, par un procédé global de défamiliarisation, intervertir la signification des images. Elles sont présentées non pas tant pour ce qu'elles montrent ou dénotent, à savoir les événements représentés dans les films phagocytés, mais par ce qu'elles signifient et suggèrent, les événements du 11 septembre. *Just Like the Movies* est un récit de récit, un collage de scènes qui pointent toutes dans la même direction. Et c'est aussi un méta-récit, parce que son contenu se voit traité non pas comme un événement singulier, représenté dans sa singularité même, mais généralisable et reproductible. Ce qui est mis en scène sur le mode de l'allusion ou de la connotation est chargé de signification parce que les événements en question nous sont familiers et que nous sommes capables de les reconnaître. Cette remarque appelle une observation.
- 24 Nous connaissons tous les grandes lignes des événements de cette journée et parvenons sans peine à les reconstruire. À ces événements sur-médiatisés répond un ensemble d'images et d'éléments de description qui assurent à la représentation sa vraisemblance et, par conséquent, sa très grande efficacité. Parmi les images présentes dans le film, on note : des contre-plongées sur les deux tours dans le ciel de New York ; les *falling men* ; des pluies de débris ; les avions percutant des structures ; le feu dans les gratte-ciel ; les tours qui tombent ; les regards tournés vers le haut ; la présence de la télévision comme dispositif de transmission des images ; les ruines et les autres manifestations de la destruction ; le regard médusé des observateurs, qu'ils soient simples quidam ou soldats, contrôleurs aériens, policiers, politiciens ; les rues remplies de papiers et de feuilles volantes, ou d'une cendre très pâle, produite par le béton pulvérisé.
- 25 Ces éléments assurent à la figure des tours en flammes du World Trade Center et à l'imaginaire du 11 septembre une très grande stabilité. *Just Like the Movies* reprend un à un ces traits et exploite à fond cette logique de mise en récit pour proposer une représentation qui, si elle place en creux les événements eux-mêmes et leur répertoire de photographies, se reconnaît aisément malgré l'ersatz utilisé. Comme le mentionne Kosakowski en entrevue :

I wrote a concept, two A4 pages with six main parts: waking up, rush hour, the silence before the storm, the first crash, people watching, the second crash which was more covered by thousands of angles as it was in reality too. So I even went inside the plane and just tried to do super editing of these different angles. And then I had people jumping, which was the fifth part. And the sixth part was the collapse of the two towers, and the last part was like the epilogue, you know? The aftermath, when you see the twin towers standing again, like a sign, like "Hey, wake up, it's a

movie, it's not reality.” (entrevue accordée à chiefmag.com et reproduite sur : <http://Imp.uqam.ca/compte-rendu-fiction/just-like-the-movies>. Consulté le 28 janvier 2011)

- 26 Le film construit une figure avec ses traits et sa logique singulière de mise en récit, et c'est à nous de l'investir, de la meubler avec nos propres images, notre propre encyclopédie. La figure de l'effondrement des tours enflammées, c'est nous qui la complétons, c'est le résultat de notre propre projection, de notre propre interprétation. Le film se présente comme un écrin, et c'est nous qui le meublons.

Sous l'exacerbation

- 27 « De l'ère du vide », nous disent Lipovetsky et Serroy, « on est passé à l'ère de la saturation, du trop, du superlatif en toutes choses. » (2007 77) Et ils continuent en expliquant qu'une « esthétique et une culture de la violence pure s'est mise en place [...] la violence n'est plus tant un thème qu'une sorte de style et d' 'esthétique' pure du film. Elle opère de manière croissante comme un spectacle existant pour lui-même ». (2007 77) Les films de catastrophe hollywoodiens jouent à plein dans cette logique du spectacle de la violence. Celui-ci y est exacerbé. Ces films participent d'un imaginaire de la fin, qui se complaît bien souvent dans les images dysphoriques d'un monde en train de s'écrouler. Ce sont des films avec leurs lois, leurs motifs et leurs régularités narratives. Et leur vocation est d'entretenir le sentiment de catastrophe, d'offrir la violence en spectacle comme un divertissement. Leur popularité témoigne d'ailleurs de notre fascination réitérée pour ses artifices.
- 28 Constitué de segments déconstruits de ces films, *Just Like the Movies* déjoue leur logique spectaculaire, substituant à des catastrophes imaginaires une catastrophe réelle, quoique maintenue en creux. Le spectacle de la violence y est déconstruit parce qu'il est mis en scène dans sa mise en scène même et que cette mise en abyme l'intègre à un dispositif englobant qui en exploite les images à des fins critiques. Décrochées de leur chaîne narrative initiale, fondée sur la progression du récit et l'organisation des situations narratives, les images sont intégrées à un enchaînement essentiellement symbolique où leur préfiguration des attentats est exploitée sur un mode majeur.
- 29 Si elles sont orphelines et désarticulées, ces images sont aussi essentiellement muettes. Le spectacle de la violence est criard, et extrêmement bruyant, lorsque diffusé en dolby stéréo, mais cette représentation redevient muette, silencieuse, dès l'instant où la violence quitte le spectaculaire pour redevenir fondatrice. La distinction apparaît clairement dans *Just Like the Movies*, comme elle pu le faire dans *In The Shadow of No Towers*. Le processus de réaffectation des images passe par une élimination des trames sonores et musicales. Les images utilisées par Kosakowski sont tout simplement muettes. Personne ne parle, il n'y a aucun son, aucun bruit d'ambiance. La seule trame présente est celle d'un piano qui accompagne, comme au temps du muet, le défilement des images.
- 30 *Just Like the Movies* nous ramène, par sa facture, au cinéma muet, c'est-à-dire à un état antérieur du cinéma, à ce temps mythique de l'origine du médium, quand les images ne parlaient pas encore. L'effet de ce procédé est grand. Nous ne sommes plus dans une représentation du quotidien, faite de paroles et de désirs, du bruit de la ville et des sons de la vie contemporaine, nous ne nous situons plus au niveau de la vraisemblance psychologique des romans familiaux et des drames humains, nous sommes retournés dans un état antérieur, celui mythique où les mondes se font et se défont, dans le lieu des origines et des fins, là où la parole n'a plus droit de cité, parce que la violence qui est à l'œuvre impose le silence de la pensée rationnelle, subjuguée par la peur et l'instinct de survie.
- 31 Le processus symbolique au cœur du montage de *Just Like the Movies* transforme un événement réel, préfiguré à l'excès, en un récit mythique. Ramener les images au silence, les rendre muettes, c'est retourner dans le passé des images, retourner dans le passé, et c'est viser le Grand Temps, celui des mythes d'origine et de fin du monde, celui des dieux muets qui font et défont le monde, dans le silence de leur pensée. C'est un peu la même stratégie qu'a mise en avant Art Spiegelman dans *In the Shadow of No Towers*. En reprenant l'esthétique des *comics* du début du vingtième siècle, il retourne à l'enfance d'un art, cherchant peut-être à retrouver une certaine naïveté, celle du moins qui permet de brosser des vérités à grands

- traits. Pour contrer le spectacle hypermédiatisé des événements, il convient peut-être de mettre à contribution des dispositifs médiatiques périmés ou désuets, *comics* et cinéma muet. Car ces dispositifs ne peuvent plus nous berner, ils ne favorisent plus l'établissement d'effets de présence qui assurent une saisie naïve des événements. Ils permettent plutôt que nous passions à une posture critique, capable de faire la part des choses et de déconstruire le spectacle offert.
- 32 Les événements du 11 septembre nous ont transformés en témoins-spectateurs d'un drame auquel nous avons assisté sans avoir à en subir les effets immédiats. Nous étions là, rivés aux écrans de nos télévisions, regardant en direct un événement dont l'impact médiatique était immense. Mais notre savoir sur ces événements n'était aucunement intime. Nous n'avons pas connu cette violence de près et jamais n'avons-nous été menacés. Nous avons pu nous sentir victimes, mais nous n'étions que des spectateurs. Et notre savoir, d'ores et déjà partagé, d'ores et déjà pris en charge par les médias, dont leur version simplificatrice nous sert maintenant de fonds commun. Des œuvres telles que *In the Shadow of No Towers* et *Just like the Movies* parviennent à déconstruire ce savoir, en montrant de quelle façon il est, en tant que spectacle, une véritable manipulation qui ne cherche pas tant à dégager la violence de ses éléments spectaculaires qu'à l'y maintenir.
- 33 Il faut effacer les tours pour leur permettre de s'inscrire dans un imaginaire où elles s'imposeront comme figure, seule façon d'échapper à la répétition d'un spectacle promu au rang de réel.

Bibliographie

- Augé, Marc (2003). *Le temps en ruines*. Paris : Galilée.
- Auster, Paul (2003). « The Art of Worry ». *Bons baisers de New York*, Paris : Flammarion.
- Baudrillard, Jean. "L'esprit du terrorisme". *Le Monde*, 2 novembre 2001. <http://www.egs.edu/faculty/baudrillard/baudrillard-the-spirit-of-terrorism-french.html>. Consulté le 28 janvier 2011.
- Bolter, Jay David et Richard Grusin (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge et Londres : MIT Press.
- Chesnais, Jean-Claude (1981). *Histoire de la violence en Occident de 1800 à nos jours*. Paris : Laffont.
- Dulong, Annie (2010). « L'inscription des médias dans la fiction de quelques romanciers new-yorkais ». Colloque *Regards Croisés sur le 11 septembre / Perspectives on 9/11*. Aix-en-Provence.
- Gervais, Bertrand (2008). *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence. Logiques de l'imaginaire. Tome II*. Montréal : Le Quartanier.
- Hartog, François (2003). *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*. Paris : Seuil.
- Jurgenson, Juba (2009). « L'indicible : outil d'analyse ou objet esthétique? ». *Protée*, 37 : 2.
- Kaplan, E. Ann (2005). *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick : Rutgers U. P.
- Lipovetsky, Gilles et Jean Serroy (2007). *L'écran global: Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*. Paris : Éditions du Seuil.
- Spiegelman, Art (2004). *In the Shadow of No Towers*. New York : Pantheon Books.
- Spiegelman Art (2003) *Bons baisers de New York*. Paris : Flammarion.
- Versluis, Kristiaan (2009). *Out of the Blue. September 11 and the Novel*. New York : Columbia University Press.
- Žižek, Slavoj (2002). *Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on 11 September and Related Dates*. Londres : Verso.

Notes

- 1 Le film est inséré dans le dvd *Underground Zero*. Un autre regard sur le 9/11 (2007). On trouve une version du court métrage à l'adresse : <http://michalkosakowski.net/wp-content/uploads/films/JustLikeTheMovies.html>. Consultée le 28 janvier 2011.